A construção do texto oral a partir do texto escrito

Gislayne Avelar Matos e Keu Apoema

Para começar a conversa

Ao iniciarmos nossas reflexões, gostaríamos de trazer aqui uma questão que vem sendo reiteradamente colocada, não apenas por educadores, preocupados em incrementar o incentivo à leitura em suas salas de aulas, mas também por muitas outras pessoas que nos procuram com a intenção de adentrar ou de se aprofundar na arte de contar histórias. Ela nos parece estreitamente relacionada à temática deste artigo e assim podemos sintetizá-la: O *que é melhor, contar ou ler histórias?*

Não haveria nessa indagação, mesmo que de forma subliminar, uma busca de hierarquização de dois diferentes códigos linguísticos - o da palavra oral e o da palavra escrita - presumindo-se que um seria melhor do que o outro?

O *contar* está relacionado à palavra oral, à palavra pronunciada pela voz, já o ler diz respeito à palavra escrita, a palavra para olhos. Assim, contar e ler – duas possibilidades de enunciação e recepção da língua – quando colocados numa posição em que um ato pode ser "melhor do que o outro" alimenta a ideia de exclusão, inferiorização ou ainda de submissão de um em relação ao outro. E no cenário contemporâneo em que a escrita ocupa papel de destaque, percebe-se comumente o oral sendo colocado a serviço da escrita.

A cultura escrita, por um longo tempo relacionada à erudição, foi e, em muitos casos ainda é, considerada superior à oralidade. Contudo, estudos de teóricos como Ong (1998), Havelock (1995) e Koch (2011), entre outros, vem provar que essas duas formas de expressão e de produção verbal nunca deveriam ser abordadas numa escala hierárquica. Na realidade, além de complementares, ambas são igualmente necessárias ao desenvolvimento amplo do pensamento e é verdade que quando bem ancorada na expressão oral, a expressão escrita tem muito mais brilho.

Talvez esse tipo de indagação se explique pelo frenesi de "contar histórias para incentivar a leitura", frenesi esse que claramente coloca o contar como estratégia e caminho para o ler ou, em outras palavras, o oral a serviço do escrito. Outro efeito dessa espécie de onda é uma enorme confusão entre o ato de contar e o ato de ler histórias. Mas será que podemos tratar ambos os termos como sinônimos? Será que podemos afirmar que a equação *contar para incentivar a ler é cem por cento verdadeira?* Acreditamos que não. É possível que isso ocorra? Claro que sim, mas nem todos os ouvintes fazem esse percurso.

Contar histórias envolve ativamente o outro, pois se trata de uma arte da relação. Contador (corpo falante) e ouvinte (corpo ouvinte) tecem juntos a história que vai se configurando aos poucos, no momento mesmo em que acontece. O que explica a fala de grande parte dos contadores, quando defendem que o conto do contador de histórias é o conto popular ou de tradição oral, em qualquer de seus gêneros. O fato de esses contos serem anônimos e terem suas origens no coletivo das vozes de tempos idos e lugares distantes autoriza o contador a – mantendo sua estrutura de base – recriá-los a partir de sua própria experiência e de sua cultura, dando-lhes a cada vez que os conta, um novo "colorido", um novo "sabor" resultantes, justamente, de sua relação com os ouvintes (MATOS, 2005).

O prazer que a audição desses contos pode nos proporcionar vem de nossas primeiras experiências com as palavras. Mudando a entonação, elas consolam, divertem, asseguram, encorajam. E isso acontece porque nos primeiros anos de vida de um ser humano, as palavras faladas podem ser sinônimos de "proximidade", aconchego e toque. Quando contamos histórias (palavras faladas numa relação direta), acionamos no ouvinte a memória afetiva dessas experiências. Talvez por essa razão a prática de contar histórias seja um meio tão efetivo para a transmissão de valores, uma vez que essa se dá essencialmente através da oralidade, ou seja, na presença viva e direta de ser humano a ser humano.

Já a prática de ler histórias, em se tratando da preocupação dos professores como mencionamos anteriormente, pode significar para a criança uma relação imaginada com o autor do livro

que, não estando presente envia sua história pela voz de quem o lê; assim como em uma modalidade da língua particular já que oralidade e escrita estruturam-se tanto em termos sintáticos como na enunciação de sentidos de modos inteiramente distintos (ONG, 1998; KOCH, 2011).

Grande estudioso da poesia oral, Paul Zumthor (1987) mostra que "a estruturação poética, em regime de oralidade, opera menos com ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz, de forma quase exclusiva, a poesia escrita) que por meio de uma dramatização do discurso". A dramatização do discurso pressupõe um corpo comunicante, não apenas voz, mas gestos e expressões faciais. Por isso mesmo, a poesia oral conta com regras mais complexas que as da escrita, já que a mensagem poética deverá ser transmitida e percebida simultaneamente, o que só é possível se quem conta e quem ouve estiverem no mesmo espaço, ao mesmo tempo (MATOS, 2005).

Na leitura, a relação não é direta, há um objeto, o livro, entre aquele que lê e o ouvinte. O texto lido não passa pela mesma construção do texto contado. Mas o cuidado com a ordenação das palavras escritas, o estilo do autor, as construções literárias conduzem o ouvinte a novas experiências e podem abrir-lhe novos horizontes. Portanto, contar e ler histórias são atos igualmente valiosos, pois as práticas de contar e ler, além de estimular de formas diferentes o ouvinte, também demandam habilidades específicas por parte do contador e/ou mediador de leituras, termo que acreditamos ser mais apropriado para aqueles que apresentam o livro e a leitura para crianças e jovens. Com isso, conclui-se que, em vez de se falar em "uma ou outra" melhor será pensarmos em "uma e outra".

Para o contador de histórias contemporâneo, o movimento entre o oral e o escrito implica em algumas operações. A primeira delas diz respeito à construção de repertórios, em tempos nos quais isso se dá substancialmente através do livro, diferentemente dos contadores de histórias tradicionais que o faziam na escuta e relação com outros contadores de histórias. Esse assunto será tratado logo adiante e focaremos, em particular, nas publicações de histórias, construídas a partir de textos da tradição oral.

A segunda está relacionada ao como se deseja transmitir tal repertório de histórias, pensando-se, principalmente, nos efeitos que deseja-se produzir no público ouvinte, ou seja, em como constituir uma *performance*. E, no caso específico deste artigo, preocupa-nos a construção da *performance* oral a partir da escrita, diferenciando-a do que seria a oralização de uma narrativa ou mediação de leitura. Parte-se, neste caso, do princípio de que a marca fundamental do contador de história é a constituição da *performance* no momento exato de seu acontecimento (MATOS, 2005), tema que será tratado em seguida à questão do repertório.

A construção do repertório

Câmara Cascudo diz que havia um tempo em que todos sabiam contar histórias, em serões noturnos, onde teciam-se inúmeras possibilidades de escuta e partilha de aventuras do tempo do era uma vez. Walter Benjamin (2008) dá notícias de dois tipos de contadores de histórias, os camponeses e os viajantes, os primeiros sustentariam e alimentariam as narrativas de suas localidades, garantindo-as como sementes plantadas e frutos colhidos através dos anos e das gerações; os segundos, cruzando estradas e mares, permitiriam a circulação de tais sementes, levando-as em seus alforjes, trocando-as por outras, hibridizando-as, disseminando-as, trazendo outras para seus lares.

Cenários estes, de troca e disseminação de narrativas, muito semelhantes à escrita de outros tantos pesquisadores das narrativas e das tradições orais, entre os quais, no Brasil, destaca-se Câmara Cascudo (2004; 2008), dentre outros. Em tais paisagens, costumeiramente, há encontros entre pessoas de diferentes gerações, em ambientes domésticos e familiares, nos quais, em particular os mais velhos contam histórias, repetindo experiências que eles mesmos viveram em suas infâncias e juventudes.

No exercer de seu ofício, o contador de histórias tradicional, reunia a um só tempo a *performance* (experiência de fruição estética), a transmissão de textos pela palavra oral (sobretudo contos, mas não somente), um certo modo de modular a voz e movimentar o corpo e, por fim, marcas da relação particular entre aquele que conta e aquele que ouve que se estabelece no momento da narrativa. Poderíamos falar talvez em transmissão

total, já que, há um só tempo, os novos contadores de histórias, muitas vezes silenciosos entre os ouvintes, apreendiam um repertório e um como transmiti-lo.

Nos dias de hoje, porém, essa possibilidade de apreensão do ofício de narrar e constituição de repertórios é rara, ainda que não tenha, de modo algum, se extinguido (RIBEIRO, 2013). O advento da modernidade, guerras, processos acelerados de urbanização, universalização da educação e o crescente avanço das tecnologias trouxeram consigo o enfraquecimento das linhas de transmissão de tais experiências. Amadou Hampaté Bâ (2008), do Mali, reclama a ausência de ouvidos dóceis abertos para receber dos velhos acervos de saberes que ele mesmo compararia a bibliotecas e, no Brasil, em especial na década de 1980, período de expansão de cidades, escolas e mídias, presenciamos certo emudecimento das velhas vozes contadoras de histórias.

Contudo, a figura do contador de histórias não desaparece. Ela se reconfigura e reaparece no cenário contemporâneo, ainda colocando a tarefa de transmitir tais acervos, mas marcados por experiências muito diferentes daquelas vividas e experimentadas pelos contadores de histórias tradicionais. A distinção mais fundamental talvez seja a fragmentação em seus processos de aprendizado do ofício e a constituição dos repertórios. Enquanto o contador de histórias tradicional estava imerso na experiência cotidiana e comunitária, os novos artífices da arte de contar histórias precisam buscar outras estratégias para constituírem suas *performances* e acervos de histórias.

No que diz respeito à constituição de repertórios, existem algumas possibilidades: uma delas é por meio das oficinas de formação de contadores de histórias e festivais que permitem o encontro contemporâneo entre narrativas, narradores e ouvintes; outra alternativa é o trabalho de pesquisa junto a contadores de histórias tradicionais que ainda existem e circulam sobretudo nos interiores do Brasil; a mais disponível, porém, são os livros, sobretudo as coletâneas de contos e a produção recente de textos da tradição oral no formato de literatura infantojuvenil.

Há aí uma mudança fundamental nas formas de transmissão e constituição do repertório que precisa ser observada e pensada. Na tradição, a oralidade alimenta a oralidade, cujas marcas

distinguem-se inteiramente da escritura (KOCH, 2011; ONG, 1998). Nesse caso, o caminho percorrido pelos contos vai da voz ao ouvido retornando à voz quando recontados, perpassando a memória e o imaginário, ou seja, é este substancialmente marcado pelo som. Quando o livro entra em cena na constituição dos repertórios dos contadores de histórias contemporâneos, um novo fluxo se estabelece, a escritura passa a alimentar a oralidade. No campo dos sentidos, um novo caminho passa a ser percorrido pelo conto, agora, do olho à voz, do visual ao som, da palavra desencarnada, já que sem voz ela também não tem corpo (o que implica em gestualidade), à pronúncia do contador de histórias que precisa ser inteira e assentada no presente.

Na constituição de repertórios tendo como fonte o escrito, uma pergunta entra em cena, podendo iniciar a tessitura de algumas reflexões: que escritos são esses que se colocam como fontes para os novos contadores de histórias e o que os caracterizam?

Do livro como fonte

A escrita de textos da tradição oral não é algo recente na história do Ocidente. Estima-se que A *Ilíada* e a *Odisseia* foram escritas no século VIII a.C.; o médico romano Lúcio Apuleio publicou o livro o Asno de Ouro, com contos e mitos da tradição greco-romana, entre os quais, a famosa história de Eros e Psiquê, no século II d.C. Mais recentemente, a partir do século XVII, sob a égide da "descoberta da cultura popular", muitos intelectuais europeus lançaram-se na tarefa de recolher e registrar os "tesouros" dos saberes populares antes que eles supostamente desaparecessem (BURKE, 2010). São parte desse movimento, que transita entre os estudos da cultura popular e a literatura, ou são herdeiros dele, nomes como os Irmãos Grimm na Europa e, no Brasil, Câmara Cascudo.

Nesse complexo intercâmbio entre oralidade e escritura, um fenômeno importante de ser notado foi, justamente, o surgimento do gênero literário infantojuvenil tendo como base narrativas das tradições orais, adaptadas, por vezes, a uma linguagem mais apropriada ao mundo da criança. É o caso de *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, dos Irmãos Grimm e *As histórias da Mamãe Ganso*, de Charles Perrault, considerado por alguns,

inclusive, o pai da literatura infantil. No Brasil, Monteiro Lobato seguiria seus passos, destacando-se em sua obra uma série de personagens e narrativas criadas com base em elementos da cultura popular, além de obras de coletâneas de contos propriamente ditas como *Tia Nastácia* e *Fábulas*.

Contemporaneamente, muitos são os autores brasileiros que seguem um percurso similar, ou seja, levam para o gênero literatura infantojuvenil textos das tradições orais e populares, especialmente impulsionados pela Lei n. 10.639/2003 e a Lei n. 11.645/2008, que inserem na educação básica o ensino das culturas africanas e indígenas. Tais temas têm sido, inclusive, a fonte dos contadores de histórias contemporâneos e, sobretudo, dos professores contadores de histórias, inclusive porque o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) inclui muitas dessas obras em seus acervos.

Mas quais as implicações em definir como literatura infantojuvenil algo que em muito excede tanto em relação à anterioridade, quanto como experiência produtora de sentidos?

Câmara Cascudo (2004, 2008) baseando-se em seus estudos sobre o folclore e a cultura popular brasileira aponta pelo menos três características como fundamentais para distinguir o texto daquilo que ele chama de literatura oral: *antiguidade*, *anonimato* e *transmissão oral*. Essas três categorias podem oferecer algumas chaves importantes para iniciar a tessitura de uma resposta para a pergunta feito anteriormente ainda que, de modo algum, pretenda-se esgotá-la. Pelo contrário, a intenção é abri-la.

No conceito de antiguidade, compreendem-se textos, cujas origens remontam a séculos e mesmo há milênios. Estão eles enraizados nas chamadas "sociedades de oralidade primárias" e/ou de oralidades mistas, ou seja, aquelas cuja construção e guarda essencial dos saberes se dava através da oralidade (ONG, 1998; Zumthor, 1987). Segundo Ong, tais sociedades apresentam um modo particular de funcionamento, fundado na cadeia ancestral, na memória, na composição metafórica e sintética de seus textos, na experiência comunitária, na relação sagrada com a natureza e o conhecimento. Para tais sociedades, o conto é um objeto para todos, não apenas para as crianças; todos ouviam as

narrativas e todos apreendiam delas o que fosse possível de acordo com o nível de maturidade.

Muitas das narrativas, contemporaneamente etiquetadas como pertencentes ao mundo infantojuvenil, são, na verdade, tesouros simbólicos, cujos significados só podem ser mais profundamente apreendidos por adultos e/ou por pessoas que se debruçam no estudo de tais narrativas, entre elas os psicanalistas e educadores. Não à toa e não raro, para que alguns contos sejam mais palatáveis ao universo infantil e, sobretudo, às concepções contemporâneas de infância, retiram-se deles passagens, personagens, símbolos e até as partes consideradas mais desafiadoras. Chamar tais narrativas de "historinhas" ou termos similares, apenas porque estão em um formato material e gráfico voltado à infância, assim como acreditar que elas são de fato apenas para crianças é, em muito, reduzi-las e banalizá-las.

É fundamental, nesse sentido, distinguir entre a forma e o conteúdo. É importante que os contadores de histórias e, em especial, os professores contadores de histórias se consultem sobre os efeitos dos contos em si mesmo e os observem em seus ouvintes, para além das aparências, para além do texto, em seus sentidos mais profundos e que, em qualquer situação, a forma não seja um limitador das inúmeras possibilidades de um conto.

No conceito de anonimato, ou seja, de autoria desconhecida do texto, encontra-se, em verdade, o conceito de autoria coletiva, de um texto recriado a cada vez em que é recontado, seja esse reconto escrito ou narrado pela palavra oral. Vale ainda destacar que o conceito de autoria e, por consequência, de propriedade sobre esse texto é contemporâneo e pouco familiar às sociedades tradicionais das quais se falou anteriormente. Para o contador de histórias contemporâneo, que acessa esse texto, é fundamental ter em mente que ele possui uma autoria coletiva, pertencente em primeiro lugar à cultura na qual se origina ou à cultura popular de modo geral, visto que muitos textos são universais e transitam através de culturas pelo mundo; autoria essa partilhada pelo autor que faz o seu reconto no campo da escrita e, por fim, recriada pelo narrador que lhe dá voz e corpo.

Com relação à transmissibilidade oral que dá corpo a tais textos em suas origens, há que se notar que oralidade e escritura

apresentam diferentes formas de comunicabilidade e o trânsito da escrita para a voz exige certos mecanismos. Caso não se coloque em funcionamento tais mecanismos, possivelmente o que haverá é a oralização de um texto escrito em detrimento do contar histórias propriamente dito e suas peculiaridades.

Ingedore Koch (2011) aponta que escrita e oralidade apresentam materialidades distintas, assim como o faz Ong (1998), que indica ainda tratar-se, em ambos os casos, de diferentes formas de estruturar o pensamento. Para Koch, a fala tem marcas de hesitação, redundância já que precisa ajudar o ouvinte a retomar o que foi dito e, entre outras características, é localmente planejada, ou seja, é pensada e pronunciada concomitantemente, por isso mesmo, sua modulação é inteiramente distinta da escrita. O conceito de localmente planejado de Koch coincide com a forma como Matos (2005) trata a narração do contador de histórias, apresentando-a como aquela cuja *performance* se constrói no momento de sua enunciação, porque se modifica de acordo com a ambiência e na relação com os ouvintes, não é ela fixa como pode ser uma peça de teatro ou a recitação de um poema, por exemplo. Essas características levam naturalmente o contador de histórias a se perguntar o que ele deseja fazer com o texto que usa como fonte: conta, lê, dramatiza? Independentemente de qual seja a sua escolha, é importante apenas que ele tenha consciência de tal escolha, de como construí-la e de que efeitos pretende provocar com ela em seus ouvintes.

A performance: seus métodos e materiais

A *performance* é o elemento principal na arte de contar histórias, pois é ela que constitui a poética dessa linguagem. Em seus estudos sobre a *performance,* Paul Zumthor (1987), concluirá que ela está relacionada à voz viva, em presença do corpo, o que faz com que o sujeito seja considerado no discurso. Ele utilizou o termo *performance* na acepção anglo-saxônica, assim ela é "a ação complexa através da qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora, [na qual] locutor, destinatário, circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontados" (ZUMTHOR, 1983, apud MATOS, 2005).

A poética, como sabemos, é o fazer em qualquer linguagem artística. Ela engloba todos os elementos ligados ao processo de criação da obra, ou seja: cultura, meio, exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, recursos e suportes da ação. Na arte de contar histórias, linguagem artística ancorada na oralidade, a poética deverá envolver gesto e palavra em uma conexão que deve ser complementar, pois a palavra oral não é puramente verbal. A oralidade, na acepção de Zumthor (1987) "implica tudo aquilo que em nós se destina ao outro: seja um gesto, um olhar", por ela, o corpo deve falar tanto quanto a voz e ambos devem comunicar a mesma mensagem (MATOS, 2015).

O ouvinte poderá facilmente reconhecer um bom contador observando se seu corpo diz o mesmo que as palavras proferidas pela voz, cuja entonação, ritmo, silêncios, fluindo em sintonia com expressões gestuais, olhares e "trejeitos planejados" ajudarão a construir imagens e cenários. Os gestos precisos do "corpo que conta" ajudarão a produzir, na oralidade, um texto cuja pontuação será coerente com aquilo que é dito pela voz. O corpo, através de seus gestos, pode usar pontos de interrogação, exclamação, reticência, vírgula, travessão. Enfim, "palavra é gesto", como diz Marcel Jousse (1974) apud Matos (2005): "o gesto é a raiz da palavra [...] Numa palavra sempre estará contida a forma e a lógica da organização do corpo que a produziu".

O corpo do contador deve, pois, ser um corpo tão falante quanto sua voz. E todo o empenho nesse sentido terá o objetivo de agir também sobre o corpo do ouvinte, engajando-o numa comunicação de mão dupla. O ouvinte reagirá ao que "ouve e vê" enviando de volta ao contador a informação sobre a recepção do enunciado. Através de seu corpo: posturas e olhares, ele indicará interesse ou não, atenção ou não, prazer ou não.

O contador poderá rever sua *performance* no momento em que capta a informação. E sem demora incrementá-la tornando-a o mais envolvente possível, para não deixar escapar seu ouvinte. A arte do contador pressupõe de uma forma muito especial o envolvimento do ouvinte. O contador deverá encantá-lo num sentido parecido ao enfeitiçamento, uma vez que seu objetivo será levá-lo a uma viagem fora do tempo e do espaço, experiência

quase hipnótica para o ouvinte, que poderá viven-ciar o que está sendo dito: entrar em cenários vários e conhecer personagens em sua intimidade, fazer parte da vida nas cortes, desbravar florestas, falar com animais.

Tudo isso pode ser possível, porque a intenção de comunicar é o eixo central da oralidade. Mas no caso da arte de contar, essa comunicação vai além, ela deve conter elementos da estética oral. Portanto, trata-se de comunicar com prazer. Para tanto, se faz necessário considerar a polissemia dos sentidos e, em se tratando da matéria prima dessa arte, que são os contos, acrescentamos a essa polissemia também a polifonia do texto que ajunta os símbolos, a história, as sonoridades, as implicações filosóficas, políticas ou sociais e os elementos subjetivos do contador.

Como mestre artífice da palavra, o contador deverá planejar sua narrativa e ao mesmo tempo improvisá-la. Pois seu texto sempre será fabricado com seus ouvintes. Essa é, aliás, a essência da *performance*, fazer junto. Falamos aqui de improvisação, não no sentido vulgar de "gambiarra feita às pressas", mas no sentido do grande conhecimento que o contador deverá ter de todas as suas habilidades gestuais e vocais que poderão ajudá-lo a mudar o rumo da prosa quando isso for necessário para alcançar seu intento.

Pretendemos até aqui abordar o elemento fundamental na preparação de um contador de histórias: a *performance*, carro chefe na poética de sua arte. No entanto, outras indagações aparecem no discurso dos candidatos a contadores. São questionamentos que se referem ao uso ou não de objetos, instrumentos, caracterização especial na vestimenta, entre outros. Quanto a isso, nossa resposta é que o contador sempre poderá lançar mão de tudo que considerar um suporte valioso nas suas apresentações. Mas um alerta que fazemos é sobre o cuidado para não acreditar que qualquer material suplementar poderá substituir o esmero com a *performance*.

O conto deverá estar sempre no centro dessa arte e o contador deverá servi-lo como a um rei justo e sábio. E para servi-lo bem, é que se prepara. Contar histórias não combina com ser-vir ao próprio ego. É ao conto que se serve. O melhor contador será aquele que deixará seu conto na corrente da oralidade para as novas gerações. Que os que ouviram não se lembrem mais de

quem o contou? Melhor assim. É o conto que precisa ocupar espaço na memória das gerações futuras. Há pessoas que, não estando preparadas o suficiente para encarar os desafios que essa arte impõe, fantasiam-se como um personagem do conto, ou se cercam de inúmeros elementos visuais, como se isso fizesse o conto acontecer. Não faz. O que faz o conto acontecer é realmente uma questão de *performance* bem trabalhada.

Em tudo isso, transportar o texto escrito para a palavra oral é incorporá-lo ao corpo, retirando-o da inércia da página, conferindo-lhe vida através das marcas próprias da oralidade, entre as quais, o texto não fixo, o gesto, a voz. A palavra que se lê jamais será exatamente igual à palavra que se conta; afinal, como foi dito anteriormente, a palavra que se conta se cria e se recria no tempo presente em íntima relação com o ouvinte. Nesse sentido, para esse transportar, sugerimos alguns tópicos que incrementam e podem conduzir a uma boa *performance*:

1 - Ritmo

Uma voz monótona ajuda a dormir, e o conto quer acordar, não fazer dormir. Variar o tom, mudar a voz, imitando os personagens, quebra a monotonia. Abaixar a voz e falar lentamente e, em seguida, aumentar a voz e o ritmo, dependendo da passagem na história, dará vida ao que se narra. Um exercício é experimentar a própria voz de todas as formas, conhecer os recursos que ela tem: falar com voz grave e aguda, falar lentamente e rapidamente uma mesma frase, exercitar-se com trava-línguas, descobrir os sons que se pode produzir com a voz, imitar animais, produzir onomatopeias.

2. Energia

A energia é a vida na história. Um contador que utiliza de sua experiência de vida para falar dos sentimentos dos personagens, descrever os lugares, dará vida àquilo que narra, pois não estará repetindo palavras vazias, mas carregadas de experiência; palavras que possuem energia. Pode-se buscar na memória as situações já vivenciadas de medo, angústia, tristeza, alegria, prazer, espanto; identificar no próprio corpo essas situações e usá-las. Também vale recordar-se de expressões que podem ajudar a definir o caráter: o mesquinho, o corajoso, o fofoqueiro, o gentil etc.

3. Expressão

Conhecer no próprio rosto e corpo as expressões que definem sentimentos. A expressão está ligada à energia e é traduzida em gestos, coisas, ocupação do espaço com o próprio corpo. Usar as mãos, braços, encontrar um jeito de se deslocar no espaço imitando o estado de espírito do personagem.

4. Poder

O poder está na capacidade de "seduzir" o ouvinte, de prender sua atenção, de encantá-lo. Usar do que for necessário para que haja o encantamento. O ritmo bem dosado, a energia, a expressão, os gestos precisos trazem poder ao contador. O poder de captar a atenção do ouvinte e compartilhar com ele os momentos da história. O poder é, em suma, a capacidade de conduzir o outro numa viagem através do imaginário. Para isso, é necessário que haja prazer. O contador precisa sentir prazer ao contar. Se não há prazer, o conto não acontece.

5. Memorização

Para memorizar uma história, é necessário primeiro criar as imagens internamente. À medida que se escuta ou se lê uma história cria-se mentalmente, como numa tela de cinema, as imagens. Também é necessário estar atento à estrutura da história: onde e como começa, quem são os personagens e suas buscas iniciais, o desenvolvimento que trata da trajetória dos personagens e o final.

6. Improvisação

Quando se tem a história memorizada, não ha riscos de esquecê-la. Se o contador estiver construindo internamente o que conta, à medida que conta ele utilizará os acontecimentos do momento para enriquecer sua história e ela será sempre nova, sempre outra, embora seja a mesma. Improvisar na "linguagem corrente" significa fazer algo que não estava organizado. Nesse sentido, improvisar é rascunhar às pressas alguma coisa. Para o contador, improvisar é deixar acontecer em cena, sem nenhuma preparação prévia, uma criação pessoal que tenha qualidade como se fizesse parte do *script*. A primeira exigência da

improvisação é a de sentir e agir de acordo com o momento. Antes de improvisar, o contador deve sentir-se "vazio" e disponível em relação ao que poderá acontecer. Disponível a tudo que poderá aparecer como imagens, impulsos, desejos e emoções. Portanto, é necessário aceitar o imaginário. Qualquer imagem pode ser um estímulo: um chapéu, um par de meias, uma pedra podem evocar muitas coisas. Pode-se também utilizar os "fatores surpresa" da plateia para incorporá-los no contexto do conto: um barulho, um espirro, um movimento repentino, um rosto que esboça um sorriso, um pigarro, entre tantas outras possibilidades, incorporando-as como reações dos personagens da história.

Esses são alguns dos aspectos importantes na poética da arte de contar histórias. A *performance*, principal elemento dessa poética, é a apropriação de todos esses aspectos. É o caminho final do percurso do contador de histórias iniciado na busca e construção de repertórios, quer seja através da escuta ativa de outros contadores de histórias, quer seja na busca e garimpagem nos muitos livros com textos da tradição oral disponíveis atualmente.

Conclusão

Contar histórias é semear sonhos, esperança, ensinamentos. É alimentar a poesia, a imaginação e inspirar o ouvinte a "ver com outros olhos". É, sobretudo, ajudar a crescer, a ampliar alternativas para resolver dilemas, a escolher, a ser autônomo e nutrir a essência com grãos de sabedoria, palavras-sementes que poderão ficar adormecidas durante muitos anos, mas estarão prontas a germinar no momento certo. O momento em que apenas as boas lembranças, as boas palavras um dia ouvidas, poderão fazer face às dificuldades e guiar no caminho.

O contador, então, deverá se perguntar sempre e ter muito claro para si mesmo, ao escolher seu repertório, qual é a sua intenção ao contar, que valores e mensagens quer transmitir com as historias e suas metáforas. Citando Moacir Gadotti, educador brasileiro, "uma prática não se justifica por si mesma, mas pelas razões que a motivam". E ter essa consciência faz toda a diferença na arte de contar.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 197-221.
BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.
CASCUDO, Luís da Câmara. Contos tradicionais do Brasil. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.
___________. Literatura oral no Brasil. São Paulo: Global, 2008.
HAMPATÊ BÂ, Amadou; BADAIRE, Jean-Gilles. La parole, mémoire vivante de l'Afrique - suivi de Carnet de Bandiagara. Paris: Éditions Fata Morgana, 2008.
HAVELOCK, Erick. A equação Oralidade – Cultura Escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, D. R.;TORRANCE, N. (orgs.) Cultura escrita e oralidade. Trad. Walter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-33.
JOUSSE, Marcel. Le parlant, la parole et le soufle. École Pratique des Hautes Études. L'anthropologie du geste. Paris: Gallimard, 1978.
KOCH, Ingedore V. O texto e a construção dos sentidos. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
MATOS, Gislayne Avelar. A palavra do contador de histórias. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.
_________. Nas asas da poesia - contação de histórias como linguagem artística, In:Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces.São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. P. 202-212.
ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita.** Campinas: Papirus, 1998. 223 p.
RIBEIRO, Kelly Cristine. Contação de histórias, seguindo o curso de suas águas. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
ZUMTHOR, Paul. Introduction à la Poésie Orale.Paris: Seiul, 1983, 307p.